

„Blitzdichter“ Karl Farkas の誕生
——ウィーンのカバレティスト列伝 (1)

富 山 典 彦

I

そもそも笑いとは何であるか、という問に対しては、わが先哲たちの七面倒臭い定義付けの試みを無視してしまえば、肉体の一部の痙攣の一種と捉えることで、意外にあっさりと解答が得られてしまう。それどころか、言ってしまうと「はじめに笑いありき」であって、その笑いを大真面目な顔で研究する学者の姿こそが、笑いを普段ごく普通に体験している凡人の笑いの種になりかねない。

しかしながら、もちろん事はそう単純ではなく、一口に笑いといっても、哄笑、微笑、苦笑、失笑、冷笑、嘲笑、艶笑……と、私の乏しい漢語の知識のなかからでさえ、何種類かの笑いを示す言葉が思い浮かんでくる。これらの笑いには、肉体の痙攣という点での共通性があるものの、肉体の痙攣という点だけをもって笑いと称するならば、ワライタケの毒によって引き起こされる死ぬほどの苦痛も、生まれて間もない赤ん坊が眠っているときに見せる「天使のほほえみ」も、笑いの範疇に入れなくてはならない。もっとも後者は、すやすやと眠っているわが子を見つめる親の幸せの投影だと考えれば、「ヒトが笑う」という感情表現のある側面を見事に衝いていると言えるかもしれないが、悲しみや怒りというような、笑いとはまったく別の感情表現にさえ肉体の痙攣が伴うのだから、笑いをこの共通項で括ってしまうのは、乱暴どころの話ではない。

このように考えていくと、笑いはその笑いを引き起こす原因となる対象の存在を前提としている、と、さしあたり結論付けることができる。もしも、ある人が笑いの対象なしに笑っているとすると、その姿を目撃した者

にとっては、それは無気味な姿として映るはずである。思い出し笑いの場合もそれに当たるが、この場合には、観察者の目には笑いの対象が見えないだけで、対象そのものが不在というわけではない。本当に笑いの対象がないのにただ笑っている人がいるとすれば、それほど薄気味悪いものはあるまい。狂気がしばしば笑いと結び付くのも、意味のないことではない。また、殺し屋を演じるある映画俳優が、相手に殴られたときにニヒルな薄ら笑いを浮かべて大成功したというが、それもまた、笑いのこの性質をうまく利用した例と言えるだろう。笑うべき対象も理由もないのにただ笑うこと、それはほとんど不可能なことである。もしもそれを強制されたとすると、大いなる苦痛を伴わずにはすまない。それどころか、それはもう拷問である。

このように、笑いが笑いの対象の存在を前提としているとすれば、笑う者と笑われる対象との間には、一定の距離がなくてはならない。笑う者と笑われるモノとの間に存在する一定の間隙に、笑いが生じるというわけである。悲劇につきものの感情移入など、この両者の間に存在してはならない。笑いを売ることを職業とする寄席の芸人が、人はみな平等であるという建て前の社会にあってなお、しばしば一般大衆から一段低い者と見下されてきたのも、このあたりに一因があるのかもしれない。芸人の立つ寄席の高座と観客のすわる平土間の間の空間的上下関係が、笑いの心理的空間では、すっかり逆転するのである。そしてその逆転が劇的であればあるほど、そしてまたその落差が大きくなればなるほど、そこに生まれる笑いはより多くの「ゼニ」を稼ぎ出す。それこそが、寄席の笑いというものである。

永遠の美などこの世には存在せず、美が移ろいやすく褪せやすいものだ

としても、寄席の笑いの瞬間性に比べたら、はるかに永遠に近い。芸人が自らを笑いの対象として観客に提供する笑いとは、流れ落ちる水の力で廻るタービンの起こす電気のようなものである。存在するのはその瞬間だけであり、残像のようなものが残るとしても、その実体は次の瞬間には消えてしまっている。そもそも実体などあったのかどうかさえ、疑わしい。笑いとは、喩えて言えばこのようなものであり、笑いを売る芸人は、休むことなくタービンを廻し発電し続けていなくてはならない。止まったらおしまいだ。いわゆる充電期間など、お笑い芸人には存在しない。もっとも怖いのは、芸人がいくらせっせとタービンを廻しても、それが空回りし始めたときだ。一所懸命やればやるほど、観客は白けてしまって笑わない。お笑い芸人のなかには、観客に売り続けた笑いとは裏腹の、聞くも哀れな末路を辿った者も少なくない。

お笑いの歴史は、たぶん売春の歴史と同じくらい古いだろう。そしてこの性と笑いとは、日本神話のアメノウズメの例を挙げるまでもなく、不可分に結び付いている。だから、性を売る売春婦が神と深く結び付いていたように、お笑いを売る芸人もまた、神々の世界とは切り離せなかった。トリックスターなどという語は、もう古語の領域に属しているのかもしれないが、いつの時代にも、性を売り笑いを売る人間集団が存在し、またそれを買う人間集団が存在した。19世紀末から20世紀初頭にかけて、この人間集団に大きな変動が生じた。つまり、購買層が拡大し、商品経済がそれまでよりもはるかに発展したのである。大量消費社会の出現と言い換えてもいい。性も笑いも、この大規模化した商品経済の商品となり、大量消費社会の主人公たる大衆によって大量に消費されるようになる。

大衆により大量に消費されるとすれば、それはまた大量に生産されなく

てはならない。大量に生産され、大量に消費される笑いは、その瞬間性をますます増幅することだろう。それ故にまた、笑いを提供する「場」が数多く必要とされる。それまでの「場」では、数のうえでも形式の点でも、圧倒的に不足している。ウィーンには民衆劇の伝統があり、そこでかなりの程度の笑いが民衆に提供されていた⁽¹⁾が、それでもまだ足りない。新しい「場」が次々に出現すると、そこに立つ新しい芸人の数も増加し、そこで売られる笑いの質も量も、消費の傾向に合わせて変化していく。もちろん、大衆の消費の嗜好に応じて、それらの「場」と芸人は、どんどん淘汰されていく。彗星のごとく現れて彗星のごとく消えていく、などと表現すればイメージがきれいになりすぎるが、要するにそれは、倒産とリストラという、大量消費社会の過酷な現実の姿にほかならない。

それらの「場」のうち、私がとくに今後の研究対象にしようとしているのは、ウィーンのカバレットである。カバレットないしキャバレーの歴史については、菊盛英夫の著書⁽²⁾によって多くの知識を得ることができるが、しばしば通史がそうであるように、それを読んですべてがわかるというものではない。また、管見する限り、わが国のカバレット研究は、カバレットで歌われるシャンソンの社会諷刺ないし社会批判、突き詰めて言えば反ファシズムの側面が大きく取り上げられている⁽³⁾。それはもちろん、大衆社会におけるカバレットの機能とその成り立ちを考えてみれば、まず最初に考えられることである。

ただ、私がことさらウィーンのカバレットを私のカバレット研究の中心に据えようとするのは、パリはもちろん同じドイツ語圏のベルリンやミュンヘンにも遅れをとったウィーンのカバレットの娯楽性のなかに、社会批判や社会諷刺以前の笑いそのものの意味が読み取れるように思われるからである。

ウィーンのカバレットの歴史は、1901年11月16日、»Theater an der Wien«において、今日ではディズニーのアニメ『バンビ』（1942年アニメ化、原作は1923年）の原作者としてのみ名を残しているFelix Salten（1869-1945）が、»Überbrettl«の真似をしたことから始まる⁽⁴⁾。Überbrettl——まさに寄席の「高座」である。これ自体はその後まもなく潰れてしまったが、民衆劇の伝統をもつウィーンで、社会批判よりは娯楽性に富むカバレット流行の火付け役となった。

そこで、これからの私のウィーンのカバレット研究の手始めとして、„Blitzdichter“の異名をとり、ウィーンのカバレットの娯楽性を代表するKarl Farkas（1893-1971）の笑いについて、若干の考察をしたい。

II

Farkasが„Blitzdichter“と言われる所以は、次の例に見られるように、例えばSpeisewagen（食堂車）という語から、瞬時にして脚韻を踏んだ詩句を作り上げてしまう才能である。

Soll ich im Speisewagen
Zu speisen wagen?
Denn um zu reisen im Speisewagen
Gehört beim Speisen ein Reisemagen
Und von den Speisewagen-Wagenspeisen
Kriegt selbst der Reisemagen-Magenreißen...⁽⁵⁾

ちなみに、最後の2行の最後の語の Wagenspeisen と Magenreißen は、標準ドイツ語では「…シュパイゼン」と「…ライセン」となり脚韻を踏まないが、オーストリアのドイツ語では、母音の前の s は濁らずに発音するので、きれいに言葉遊びが完結している。

女優の Paula Wessely (1907-) と俳優にしてカバレティストの Hans Moser (1880-1964) という「題」が与えられるや、ただちにこんな詩句が Farkas の口から発せられる。

Die Frau, der ich mein Interesse lieb,
Das ist die Paula Wessely.

Er ist ein famoser,
Darsteller — der Moser.⁽⁶⁾

どんな読み方をしてみても、ここからは社会批判も反ファシズムも見えてこない。テキストとして目で読む限りでは、この言葉遊びの面白さも見えない。見えるはずがないのである。これは、寄席の高座から観衆に向かって投げ落とされる言葉の滝の音なのである。

Farkas は、Alsergrund という名のウィーン9区に、靴職人の次男として生まれた。この頃には、市壁と Gracis と呼ばれる土塁を取り壊した跡地に造営された Ringstraße とそこに立ち並ぶ歴史主義の建造物の偉容も完成していた。9区はこの Ringstraße の外側を時計回りに一周する3区から9区の一帯に位置する、いわゆる Vorstadt である。これらの区は、Gürtel または Linienwall と呼ばれるもう一つの市壁によって、さら

にその外側の区と区別されている。3区から9区を Vorstadt と呼ぶなら、Linienwall の外側は、もともとウィーン市ではない Vorort である。二重の市壁によって囲まれた「輪舞の都ウィーン」⁽⁷⁾の内側の市壁は、他の中世都市と同様、外敵から身を護るためのものであり、事実ウィーンは、この壁と Gracis によって、二度にわたるトルコ軍の攻撃に耐え、これを撃退した。トルコ軍には勝利したものの、ナポレオン軍にはあっさりと敗北し、この市壁も Gracis も無用の長物となってしまう、ウィーンお得意の長談義の末、取り壊された。それに対して、外側の市壁は、帝国の各地から帝都ウィーンへと流入し、住みつこうとする人々から身を護るためのものであった。もっとも、その逆に19世紀末には、資産を得たユダヤ人たちが旧市街を逃れて、ウィーンの森に閑静な Villa を建てて移り住んだ19区 (Döbling) のような Vorort もあった⁽⁸⁾が、基本的には、ウィーンという都市のもつ独特の閉鎖性を、この Linienwall は表している。

Farkas に話を戻せば、父親の代にこの Linienwall の内側に定住することに成功したハンガリー系のユダヤ人の次男として、Karl Farkas は生まれたのである。生まれた年にはちょうど、Arthur Schnitzler (1862-1931) の問題作 „Anatol“ が発表されている。生まれたばかりのわが子の名前を尋ねられて、「もちろん Professor Karl Farkas さ」と答えたという⁽⁹⁾父親は、長男の Stefan に家業を継がせ、次男の Karl には法学を勉強させ、ゆくゆくは弁護士にするつもりでいた。医師と弁護士というのは、父親の代で一応の成功を収めることのできたユダヤ人の息子たちの一般的なエリートコースでもあった。

ところが、この二人の息子たちは、揃いも揃って、強大なはずのユダヤ人の家父長の意に従わず、長男は画家、次男は俳優になることを希望した

のである。芸術家というのもまた、ユダヤ人の息子たちが社会進出を果たした職業の一つではあったが、長男は父親との確執に敗れて自殺、そのショックで、父親は残った息子に家業を継がせることを断念し、Karl はやすやすと自分の意志を貫くことができた。ギムナジウム卒業後 Handelsakademie に入学し、そこで英語とフランス語とを習得するかたわら、Akademie für Musik und darstellende Kunst の正規聴講生となり、俳優になるための勉強をする。

ここで忘れてはならないのは、Farkas は俳優、しかも Burgtheater の俳優になろうとしたのであって、カバレティストになろうとしたのではなかったということである。やがて Farkas の最大の活躍の場となるカバレット《Simpl》が、Egon Dorn によって《Biercabaret Simplicissimus》としてウィーンに開店したのは、1912 年 10 月 25 日のことである。それは Farkas が Akademie に入学した年だから、この時点でカバレティストなど、Farkas の眼中に入るはずもないが。

実際、多才な Farkas は、Walter Gotthardt の整理した資料⁽¹⁰⁾によれば、俳優として舞台に立つ以前に、台本作者としてデビューしている。それは 1909 年の《Intimes Theater》つまり、Akademie 入学以前のことである。Farkas はその後、Akademie での俳優修業の費用を台本の印税や新聞に載せた雑文の原稿料でまかなうことになる。ちなみに俳優としてのデビューは、第一次世界大戦後まもない 1918 年の Olmütz の《Stadttheater》、演出家としては 1920 年の Mährisch-Ostrau の《Deutsches Theater》、そして、カバレティストとしては、Farkas の意志に反してこの「ドサまわり」時代の 1919 年 4 月 22 日、Olmütz の《Stadttheater》であった。そのほか、1923 年にはサイレント映画に出演し、1931 年には

映画の台本も書いている。

Farkas のこのデビューの日付と場所から、いろいろな問題が見えてくる。一つは、俳優としてデビューする 10 年近くも前に、一介の学生が劇の台本を書いて、それが採用されたことだが、それ自体はもちろん、Hofmannsthal (1874-1929) の例を考えれば、それほど驚くにあらず、むしろこのことは、Farkas に与えられた才能、いやむしろ才覚という言葉を使おう、その才覚を示すものである。Farkas は少年時代から、口にする言葉のすべてに韻を踏ませる癖があった。要するに、駄洒落を手当たり次第に連発していたということである。天才詩人の Hofmannsthal の詩才とは比ぶべくもないが、この才覚が、Farkas をして „Blitzdichter“ の異名をとる名カバレティストに育てたのである。

もう一つは、Farkas が初舞台を踏んだ Olmütz である。March 川沿いのこの都市は帝国の多くの Kronland の一つの Mähren にあったが、この時点ではもはや Österreich-Ungarn の一部ではなく、そこから独立した新生チェコスロバキア共和国にあった。いわゆるハプスブルク帝国が崩壊したのちに誕生したこのチェコ人とスロバキア人の共和国には、第二次世界大戦後とは違って、(ドイツ語を話す人々を「ドイツ人」と称するならば) かなりの数の「ドイツ人」が住んでいた。支配者層から少数派に転落してしまった彼らは、ドイツ文化やドイツ語への愛着が異常に強く、それだけにまた、ドイツやオーストリアの駆け出しの俳優や音楽家や芸人にとっては、いい稼ぎ場所となっていた⁽¹¹⁾。若き日の Farkas の初舞台も、まさにそのような都市の一つで実現した。初舞台のエピソードとして Farkas は、いきなり出演を依頼され、「その劇を知らなかったし、ましてその役のことなどさっぱりだった」⁽¹²⁾という、にわかには信じられない話

をしているが、それがこの時代のこの地域に点在する地方都市の実態だったのである。もちろんこのエピソードは、後年の、といってもわずか3年あまり後に誕生する „Blitzdichter“ の驚くべきアドリブの才を証明するものである。ちなみに、このときに共演した Raoul Aslan (1886-1958) は後には、Farkas の果たせなかった夢である Burgtheater の俳優として名をなしている⁽¹³⁾。

さらにもう一つ、それは、カバレティストとしてのスタートが、やはりこの Olmütz で行われたことである。飛び入りのような形の初舞台もそうだったが、駆け出しの若手俳優は、ドイツ語の Sprachinsel (言語の孤島) に取り残された「ドイツ人」の観客が喜びそうなことならば何でもやらされたわけである。帝都としての地位は失ったものの、ウィーンの Burgtheater ではさすがにこんなことは起こらなかったであろう。しかしながら、Anton Wildgans (1881-1932) が1921年に Burgtheater の劇場監督に抜擢されたとき、Burgtheater を「ドイツ」の文化の中心にまで高めようという理想を掲げたが、結局は劇場経営を破綻に導き、挫折した⁽¹⁴⁾という事実を思い起こすとき、大衆化した社会における芸術の置かれた立場が見えてくるようである。ドイツ語の Artist は「芸術家」ではなく「芸人」であり、芸術の背後にある真正のアウラではなく、大衆にウケることを見つけ出し、それを演じなくてはならない。Farkas は、「ドイツ」の文化の中心たらしめた誇り高き Burgtheater の俳優を目指しながら、その長い舞台経験において、一度も Burgtheater の舞台に立つことはなかった。Farkas はその即興の才覚によって、大衆時代の寵児たり得たが、息子に托した父親の夢が破れたように、彼自身の夢もまた、夢のままに終わった。

最後にもう一つ、「黄金の二十年代」と呼ばれるヴァイマル共和国時代

のドイツは表現主義映画の最盛期であったが、ほとんど自立不能であったオーストリア共和国にも、この時代の潮流に乗って、映画産業が存在していた⁽¹⁵⁾ことを付け加えておこう。Farkas が出演し、またその台本を書いた映画の多くが、オーストリアの作品であったことは言うまでもない。Farkas の時代感覚というか、大衆にウケるためには何をどうすればいいか、ということを瞬時に嗅ぎ取り瞬時に表現する能力が、この多方面での Farkas の活躍からも看取できる。

III

残念ながら小論では、この Farkas の多方面の活躍を逐一追跡することはできない。カバレティストとしての Farkas についてさえ、今のところ十分な議論は望めないが、それは、私の不勉強もさることながら、カバレティストという存在そのものにも責任の一端がある。カバレティストは、観客の笑いの対象となり、観客に笑いを提供するのが仕事だからである。笑いは、悲しみのように深くはなく、怒りのように長続きしない。その場限りのものであり、同じ笑いのネタが、別の機会にまた観客の笑いを取れるとは限らない。笑いのネタは、永遠の生命をもつ（などということは実際にはあり得ないだろうが）芸術作品を生み出す種子とは違って、芽を出し茎を伸ばし葉を広げ花を咲かせ実を結びそして枯れる、という花の一生を、観客という土壤に蒔かれたその瞬間に現出させなければならない。その生命は、一瞬のその場限りのものである。もちろん、同じネタが何度か使われ、その度に成功することもないわけではないが、それにしても、熱しやすく冷めやすい観客は、笑いを売る芸人にとって、非情なものである

ことに変わりはない。

その逆に、芸人の意図しなかった言葉や動作に、観客がどっと笑うことがある。そしてそれが、ある時期、流行語となり、はやりの動作になってしまうことがある。しかしそれらは所詮、はやりであって、一定の時間を経た後にはすたれて、人々の記憶から消え去り、記録にも残らないまま忘れ去られることも多い。それとともに、私などが現代のカバレットの観客席に紛れ込んだとき、ほとんど他の観客たちと笑いを共有できない歯痒さを感じてしまうという問題がある。それはもちろん、私のドイツ語能力、とくに、方言と俗語で発せられるドイツ語を聞きとる能力の不足によるが、それ以上に、笑いを共有するための基本的条件が、私のような日本のゲルマニストには欠けていることのほうが、理由としては大きい。

カバレットで提供される笑いは、その場限りの瞬間的なものであるとともに、高座と平土間、芸人と観客との間に共有される一種独特の共時性を具えている。笑いのネタは鮮度が命であり、活字を読むことでドイツ語圏の文学や文化を知ろうとする者の限界を、それは同時にあざ笑っているかのようでもある。もちろん、高座の芸人も平土間の観客も、そんなことは想像もしていないだろうが。

それゆえ、カバレティストと観客の間に共有される瞬間的な笑いの意味を捉えようとするとき、どうしてもそこに「社会批判」や「反ファシズム」といった色眼鏡を掛けなければならない。それによって、われわれが疎外されざるを得ない、このカバレティストと観客との間に共有される瞬間的な笑いの意味が、見えてくるように思われるのである。なぜならば、この場合、笑いの対象があまりにも明確だからであり、それはまた、文献的にも追跡が可能だからである。そして、それによって得られる結果が、

学問研究という、少なくとも私にとっては曖昧な枠組みに受け入れられるという幻想を抱かせるからである。

カバレットの笑いというものは、本当にそのようなものなのだろうかという素朴な疑問から出発して、いまだその出発点を堂々巡りしているが、ここで、Farkas のカバレティストとしての出発を考えてみたい。1919 年 4 月 22 日に Olmütz の Stadttheater で、カバレティストとしての Farkas がデビューしたことは、すでに述べた。このとき演じられたのは、Farkas の書いた寸劇 „*Mein Mann kommt...*“ である。日本の落語や漫才と違って、カバレットでは Sketch と呼ばれる寸劇が演じられることがある。私などは、松竹新喜劇ではなく吉本新喜劇を思い浮かべてしまうが、この Sketch で Farkas は、Conférencier になっている。

Conférencier とは、独和辞典の訳語によると「司会者」とあるが、それは、*Kabarett Lexikon* の „Conférencier“ の項の記述⁽¹⁶⁾と矛盾しない。出し物と出し物との間で、その出し物の紹介をする人が Conférencier だからである。しかし、この「司会者」は、ただ出し物の紹介をするだけでなく、それ自身がカバレティストであり、その語り自体がまた出し物なのである。„Blitzdichter“ Farkas の脚韻を踏んだ語り口こそ、司会者の「芸」なのである。そしてそれは、1922 年 11 月以降の Fritz Grünbaum (1880-1941) との Doppelconférence (掛け合い) で、独自の芸として確立される。ナチスの手で逮捕され強制収容所で死んだ Grünbaum なきあと、この芸は、戦後のカバレットにおいては Ernst Waldbrunn (1907-1977) との絶妙の掛け合いに引き継がれる。

先を急ぎすぎたが、この時点で Farkas は、まだカバレットを自分の仕事場とは考えていない。たまたま、Olmütz の Stadttheater が観客受け

をねらった出し物を出した、ということである。もはやドイツでもオーストリアでもない異国の地方都市の「ドイツ人」相手の興行であることを、過大評価してはならない。1920年には、Mährisch-Ostrauの《Deutsches Theater》でFarkasは俳優と演出家を兼任しているが、駆け出しの役者にこのような活躍の場を与えてくれた「ドサまわり」期間を経て、Farkasは、1920年9月には、はやくもOberösterreichの州都Linzに「里帰り」して、やはり俳優兼演出家として活躍している。

Farkasが地方での輝かしい成功を収めてウィーンに「凱旋」するのは、その1年後の1921年9月のことである。《Neue Wiener Bühne》がこの才人Farkasを招いたのである。この劇場は、1865年に建てられた《Harmonietheater》を、1908年に新装オープンしたものである。Michaelerplatzにあった昔のBurgtheaterよりも舞台が広くその奥行きも深く、その偉容を誇ったが、1921年から22年はこの劇場にとっても深刻な経済的危機の時代だった。ゲーテを尊敬したいわば正統派の劇作家WildgansがBurgtheaterの劇場監督として悪戦苦闘し、遂に挫折した一方で、Burgtheaterの俳優を夢みながら、現実に対する適応能力に優れた、その意味では天性の楽天主 Farkasは、《Neue Wiener Bühne》の財政再建に精力的な活動を繰り広げる。そのことをよく表す、こんなエピソードがある。

「昼飯をすませてすぐに僕たちは（Café Centralに；筆者注）出かけていって、水を何杯も飲み、新聞を読みあさって、午後4時までそこにすわっていた。それからウェイターにこう言うのだ。『ジーン君、僕の席を取っておいてくれよ。ちょっと家に帰って一杯コーヒーを飲んでくるから』と。」⁽¹⁷⁾

第一次世界大戦前の「世紀末ウィーン」の時代に、カフェ文士たちの梁山泊だった Café Central が、この頃また、Farkas を中心とする »Neue Wiener Bühne« の面々のたまり場だったのである。しかし、時代が時代だけに、この程度の「節約」では歯が立たない。それこそ焼け石に水で、そうになると、背に腹は代えられぬ、という次第になるのが必定。Burgtheater の至近距離まで達しながら、それとは反対方向の道を選ばざるを得ない。大袈裟に言えば、カバレットに身売りする、のである。

Farkas は生まれつき駄洒落の才覚を持ち合わせ、Olmütz の »Stadttheater« でカバレットを自作自演したとはいえ、それは都から遠い、しかもこのときには異国の、鄙びた地方都市のことである。

カバレット »Simpl« の経営者の Egon Dorn を前にして、Farkas は、こう言って自分を売り込んだという。

「何か一つテーマを与えてください。誰かある人物のことでも、諺とか慣用句とか、そんなものでもかまいません。あなたのお好きな言葉から、たちどころに一編の詩を作ってご覧に入れますから。」⁽¹⁸⁾

1921 年 10 月、Farkas の初出演を告げる »Simpl« のポスターには、すでに „Blitzdichter“ と刷り込まれてあった。„Blitzdichter“ Karl Farkas の誕生である。Farkas は、»Simpl« と »Femina« という二つのカバレットを掛け持ちしたが、それはもちろん、»Neue Wiener Bühne« の財政を支えるためである。しかしそれが Farkas に、比類なきカバレティストとして名を挙げさせる結果となった。運命と言おうか、あるいは運命の皮肉と言おうか、いずれにせよこれが、両大戦間時代のウィーンば

かりか、亡命先のブラハでもパリでもアメリカでも、そして亡命から戻ったウィーンでも、笑いを売るというこの過酷な稼業を貫いたそのキャリアのスタートだった。

Farkas を Farkas たらしめたのは、相棒でありまた同時にライバルでもあった Fritz Grünbaum との出会いである。先走りして言及してしまった Doppelconférence は、この二人にしてはじめて可能な芸と言うべきであろう。Conférence を「司会」という日本語に置き換えたのでは、この「二人司会」の意味がわからない。二人の Conférencier の一方を der Blöde といい、他方を der Gescheite というが、これこそまさにボケとツッコミのコンビの生み出す漫才である。例えば、世界的に名を馳せているオーストリアのザルツブルク音楽祭という題の Doppelconférence がある。Schöberl と Berger という役名で、こんな掛け合いが演じられる。

SCHÖBERL : ...dieses »Fidelios Hochzeit« —

BERGER : »Figaros Hochzeit !«⁽¹⁹⁾

Schöberl がボケで、Berger がツッコミである。誰でもよく知っているベートーベンのオペラ『フィデリオ』と、モーツァルトの『フィガロの結婚』を混同して『フィデリオの結婚』などととぼけるボケに、それは『フィガロの結婚』だとツッコミが即座に訂正する。文字のテキストではただそれだけのことだが、高座の二人の絶妙のタイミングが、観客席を笑いの渦に巻き込む。大切なのは、いわゆる「間^ま」である。

背が低く、つるつるした頭に丸眼鏡の Grünbaum は、その見かけからこのとぼけたボケ役となり、長身で堂々とした体軀の Farkas は、常識人

のツッコミ役である。この役の割り振りは、彼らの容貌から自然に決まるのだが、ベルリンですでにカバレティストとして名を成していた Grünbaum は、実は法学博士の学位をもつインテリだったのである。Grünbaum についてはいずれ論じなくてはならないが、ベルリンのカバレットの真髓が社会批判であるとすれば、インテリのカバレティストがいてもおかしくないし、いやむしろ、当意即妙の社会諷刺で観客を笑いに導くためには、鋭い知性の煌めきがなくてはなるまい。内面の知性とは似ても似つかない風貌の Grünbaumこそ、まさにその理想のカバレティストであった。

同じ Doppelconférence の一節である。

SCHÖBERL: ...Ludwig von Beethoven.

BERGER: van!

SCHÖBERL: Vorige Woche...(20)

Schöberl は、ベートーベンのフルネームを、つい Ludwig von Beethoven と言ってしまふ。Berger はやっきになって、その von がオランダ語では van であり、ベートーベンはそのオランダ語の van の付いた Ludwig van Beethoven であることを、Schöberl に教え込もうとする。それでもまだ、Schöberl が von と言うので大声で van と叫ぶのだが、それを今度は wann (いつ?) と聞き間違えて「先週のことだ」と切り返されてしまふ。さすがの „Blitzdichter“ も、この年長の法学博士カバレティストを相手にすると、脇役になってしまう。そのため、コンビ解消の危機もあったが、しかし逆に言うと、その緊張感がまた、笑いを求めてカ

バレットに通ってくる観客を引きつけて放さないのである。

この二人のコンビを永久に解消させたのは、この二人のライバル関係でも嫉妬でもなく、オーストリアを併合したナチスであった。たった一日の違いで、国外に逃れられた Farkas とウィーンに残ってしまった Grünbaum との人生の生死が分かれた。その一日にしても、たった一瞬の決断と実行である。たったの一瞬が、生と死を隔てたのである。もちろん、その瞬間に命拾いをした亡命者たちの多くが、死んだ方がましだったと言えるような生活の窮乏と精神的な絶望に直面したことを思えば、生と死とを単純に明と暗に分離することはできない。しかし、生き残った Farkas は、その芸で亡命者たちになお笑いを売り続けた。笑いが売れ続ける限り、Farkas の暮らしの豊かさは保障される。カバレティストとは、またそういう存在なのである。強制収容所では、笑いを売って生活の糧にすることはできない。Grünbaum はそのような状況にあっても、笑いを提供し続けた。死の瞬間まで、それこそ骨の髄までカバレティストだが、売ることのできない笑いを死ぬまで提供し続けるカバレティストとは、結局どういう存在だったのだろうか。それはまた、Grünbaum を論じる際の宿題ということにしておこう。

ともかくも、Farkas は、期せずしてなったカバレティストとして、困難な時代の渡世に成功した。„Blitzdichter“ は、Handelsakademie で習い覚えたフランス語と英語さえも武器にした。社会批判者でも反ファシズムの闘士でもない、たんなる言葉遊びに興じた痴れ者だと、せせら笑う者もいるだろう。愚か者と馬鹿にして笑い飛ばしたってかまわない。「笑われてこそナンボ」の世界なのである。笑われれば、それはカバレティストとしての成功なのである。

しかしながら、ナチスは、こういう愚者たちをこそ目の敵にした。ナチスの手にかかって死んだカバレティストは Grünbaum だけではない。また、Egon Friedell (1878-1938) のように、ナチスの手にかかる直前に自殺した者もいる。彼らはユダヤ人だったという事実はもちろんだが、それ以上に、ナチスは執拗に笑いを売る者たちをつけ狙った。それは、彼らがナチスを諷刺し批判し、反ナチ感情を民衆に煽り立てるから、という理由だけではあるまい。どうせ愚者たちが愚かな大衆に愚かな笑いを売りつけているだけのことと、それこそ笑って傍観しておけばいいだけのことなのだ。しかし、ナチスにはそれができなかった。褐色の制服に身を包み、誇大妄想を大真面目に吹聴する彼らの姿こそ、どんなカバレティストよりもものすごい笑いの対象たり得たのだ。カバレティストは、ただその物真似をし、軽く当てこするだけで、やんやの喝采を得ることが、ほんの一時期にせよできたのである。

Farkas の笑いには、社会批判も反ファシズムもない、と言ったが、反ファシズムを標榜するだけが反ファシズムではない。笑いを消費する大衆に笑いを売り続ける Farkas は、政治的には反ファシズムでも反共産主義でも反体制でもなく、社会批判や体制批判を武器にして笑いを売ろうとはしなかった、という意味で、その笑いには、カバレットにつきものの社会批判や反ファシズムがないのである。

Grünbaum という無二の相棒を失ったものの、戦後は Ernst Waldbrunn と組んで、またまた Doppelconférence を成功させる。こちらは Grünbaum とは違って、長身の Farkas より背丈も横幅もさらに一回り大きい、そのヌーボーとした容貌で、Grünbaum とはまた一味違うボケ役を演じた。インテリの Grünbaum と同様、この Waldbrunn も大学で法学

を学んだが、見るからに本物のボケ役で、舞台上に立ったその姿そのものが、観客の笑いの対象となる。それに対して、Farkas は自分自身の姿を笑いの対象として観客の前にさらす必要はない。Grünbaum とのコンビでは、笑いをそっくり Grünbaum に持っていかれる危険があったが、Waldbrunn の場合は、その風貌があまりにもボケているために、der Gescheite である Farkas の存在が際立ってくる。

Farkas 演じる Berger は、何を言ってもものれんに腕押しといった感じの相棒に、戦後のオーストリア政治を代表する政治家である Bruno Kreisky (1911-1990) が外務大臣だったとき、そのことをネタに、こんなジョークを飛ばす。

Er äußert sich fortwährend. Deshalb ist er ja auch Minister des Äußeren.⁽²¹⁾

äußern という動詞と Äußere という名詞の音の類似を用いた駄洒落である。しかし、時代の流れに、ときには取り残され、ときには押し流され、翻弄されつつ生きるほかない大衆に笑いを売するという仕事は、時代や社会から遊離し超然としていられるわけではない。むしろ、書斎で黙々と文献に読み耽る社会史家よりはるかに大衆というものに通じている必要がある。Kreisky をネタにしたとき、その場の観客のあいだには、ある種の共通認識のようなものが存在していたはずである。カバレットの共時性である。社会諷刺や社会批判は、この共時性の一部を特殊な形で利用したものと考えられる。そう考えると、諷刺や批判もカバレットの笑いのごく一部をなすものにすぎないように思われる。大衆に笑いを売するためには、この共時

性をつねに鋭敏な嗅覚で嗅ぎ取っていなくてはならない。そのことを職業とするカバレティストを、もはや単純に野卑な芸人などと侮ることは許されまい。もちろん彼らは、その時代を正面から見据えているわけでも、ドイツ人好みの言葉を用いて時代精神を代表しているわけでもない。社会批判といっても、せいぜいのところが、当てこすりや中傷程度のもので、社会を根本から覆すような根源的なエネルギーは持ち合わせていない。いや、それこそが笑いなのである。

高座の芸人は自らを、この笑いの対象とすることで生きている——一応、このようなテーゼを立ててみよう。„Blitzdichter“ Karl Farkas の笑いを考察してみると、カバレティストに共通しているはずのこのテーゼが、普遍的には通用しないことが証明される。Farkas は、とくに Waldbrunn との Doppelconférence に明らかなように、自分自身を笑いの対象にできなかった。したのは、その口から次々と吐き出される言葉遊び、駄洒落だったのである。もちろん、駄洒落を連発する自分を観客の笑いの対象にした、と敷衍すればこのテーゼの妥当性は保持されることになるが、Farkas の場合、そこまでの捻り技は必要あるまい。それがまた、„Blitzdichter“ の芸であり、その芸を生涯売り物にしたのが Karl Farkas その人だったと言えよう。

(了)

小論は、成城大学教員特別研究助成による研究成果の一端を公表するものである。

〔注〕

- (1) Vgl. Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.
- (2) 菊盛英夫『芸術キャバレー』論創社 1984年。
- (3) 例えば、次のような文献においては、反ファシズムと亡命がキーワードになっている。
長橋芙美子『言葉の力で——ドイツの反ファシズム作家たち——』新日本出版社 1982年。
岡 良一：政治的カバレットの亡命——エーリカ・マンの「胡椒挽き」について——(世界文学会「世界文学」80号 1994年 69頁—77頁)。
- (4) Vgl. Budzinski, Klaus: *Pfeffer ins Getriebe: So ist und wurde das Kabarett*. München: Universitas 1982, S. 69.
- (5) Veigl, Hans (Hrsg.): *Karl Farkas—ins Eigene Nest: Sketches, Bilanzen, Doppelconférencen*. Wien: Kremayr & Scheriau 1991, S. 17.
- (6) Ebda., S. 48.
- (7) 平田達治『輪舞の都ウィーン 円型都市の歴史と文化』人文書院 1996年参照。
- (8) Vgl. Botz, Gerhard/Oxaal, Ivar/ Pollak, Michael (Hrsg.): *Eine zerstörte Kultur: Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*. Buchloe: Obermayer 1990, S. 51.
- (9) Markus, Georg: *Karl Farkas: »Schau'n Sie sich das an«: Ein Leben für die Heiterkeit*. Wien/München: Amalthea 1983, S. 9.
- (10) Ebda., S. 263ff.
- (11) 90歳になった往年の名ワーグナー・バリトンの Hans Hotter も、その回想録で、やはり Mähren にある Troppau での初舞台を懐かしく語っている。Vgl. Hotter, Hans: *»Der Mai war mir gewogen...«: Erinnerungen*. München: Kindler 1996.
- (12) Markus: a. a. O., S. 29.
- (13) Vgl. Buschbeck, Erhard: *Raoul Aslan und das Burgtheater*. Wien: Erwin Müller 1946.
- (14) Vgl. Hadriga, Franz: *Drama Burgtheaterdirektion: Vom Scheitern des Idealisten Anton Wildgans*. Wien: Herold 1989.
- (15) Vgl. Fritz, Walter: *Kino in Österreich: Der Stummfilm 1896–1930*.

Wien : Österreichischer Bundes 1981.

- (16) Budzinsky, Klaus/Hippin, Reinhard (Hrsg.) : *Metzler Kabarett Lexikon*. Stuttgart/Weimar : J. B. Metzler 1996.
- (17) Markus : a. a. O., S. 44.
- (18) Ebda., S. 47.
- (19) Veigl : a. a. O., S. 150.
- (20) Ebda., S. 150f.
- (21) Ebda., S. 178.